

Pilarczyk, Ulrike; Kanter, Heike

The wasted youth. Bilder von Jugendlichkeit im 21. Jahrhundert

Zeitschrift für Pädagogik 64 (2018) 3, S. 290-306



Quellenangabe/ Reference:

Pilarczyk, Ulrike; Kanter, Heike: The wasted youth. Bilder von Jugendlichkeit im 21. Jahrhundert - In: Zeitschrift für Pädagogik 64 (2018) 3, S. 290-306 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-218225 - DOI: 10.25656/01:21822

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-218225>

<https://doi.org/10.25656/01:21822>

in Kooperation mit / in cooperation with:

BELTZ JUVENTA

<http://www.juventa.de>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.

This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipt.de
Internet: www.pedocs.de

ZEITSCHRIFT FÜR PÄDAGOGIK

Heft 3

Mai/Juni 2018

■ *Thementeil*

Visuelle Kultur und Bildung

■ *Allgemeiner Teil*

Sexualpädagogik der Vielfalt: Ein Überblick
über empirische Befunde

Essay: Causality, Technology and Instruction

Inhaltsverzeichnis

Thementeil: Visuelle Kultur und Bildung

Johannes Bilstein/Ulrike Mietzner

Visuelle Kultur und Bildung. Einleitung in den Themenschwerpunkt 283

Ulrike Pilarczyk/Heike Kanter

The Wasted Youth. Bilder von Jugend/lichkeit im 21. Jahrhundert 290

Sarah Hübscher/Elvira Neuendank

Learning from Warburg. Der Bilderatlas als Erkenntnis-, Darstellungs-
und Vermittlungsinstrument 307

Kerstin te Heesen

Die Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.
Über das Wechselspiel von künstlerischer Darstellung,
soziokultureller Wahrnehmung und erziehungswissenschaftlicher Reflexion
im Bild von Familie am Ende des 18. Jahrhunderts 325

Abbildungen zum Thementeil 342

Hermann Mitterhofer

Dem Auge erzählt. Eine visuelle Diskursanalyse am Beispiel
zweier Pressebilder und eines Graffito 359

Deutscher Bildungsserver

Linktipps zum Thema „Visuelle Kultur und Bildung“ 374

Allgemeiner Teil

Andreas Gegenfurtner/Markus Gebhardt

Sexualpädagogik der Vielfalt: Ein Überblick über empirische Befunde 379

Essay

John Bednarz

Causality, Technology and Instruction 394

Besprechung

Christian Brüggemann

Olk, Thomas/Schmachtel, Stefanie (Hrsg.) (2017), Educational Governance
in kommunalen Bildungslandschaften 411

Dokumentation

Pädagogische Neuerscheinungen 415

Impressum U3

Table of Contents

Topic: Visual Culture and Education

Johannes Bilstein/Ulrike Mietzner
Visual Culture and Education. An introduction 283

Ulrike Pilarczyk/Heike Kanter
The Wasted Youth. Pictures of youth/fullness in the 21st century 290

Sarah Hübscher/Elvira Neuendank
Learning from Warburg. The ‘Atlas-Mnemosyne’ as a scientific,
descriptive and educational tool 307

Kerstin te Heesen
Art Does not Reproduce the Visible, but Visualizes.
Tracing pedagogical ideas and socio-cultural perceptions
in the depiction of family at the end of the 18th century 325

Hermann Mitterhofer
Told to the Eye. A visual discourse analysis on the basis
of two photographs and one graffito 359

Deutscher Bildungsserver
Online ressources on “Visual Culture and Education” 374

Article

Andreas Gegenfurtner/Markus Gebhardt
Inclusive Sex Education: A review of empirical outcomes 379

Essay

John Bednarz
Causality, Technology and Instruction 394

Book Review 411

New Books 415

Impressum U3

Ulrike Pilarczyk/Heike Kanter

The Wasted Youth

Bilder von Jugend/lichkeit im 21. Jahrhundert

Zusammenfassung: Der Beitrag skizziert den Gang einer bildanalytischen Untersuchung der fotografischen Arbeit eines 19-jährigen Preisträgers des Deutschen Jugendfotopreises 2010. Die Autorinnen blicken aus der Perspektive der seriell-ikonografischen Fotoanalyse und der dokumentarischen Methode auf seine Fotografien. In der Analyse konzentrieren sie sich mehr auf die gemeinsame Arbeit am Material als auf methodische Differenzen. Die Fotografien werden als visueller Selbstausdruck verstanden, in deren Ästhetik sich jugendliches Selbstverständnis ausdrückt, das sich in einer körpergebundenen Praxis äußert und von momenthafter Selbstbezüglichkeit im ‚stand-by‘ gekennzeichnet ist. Darin vermuten wir nach unserer Analyse einen zentralen Aspekt der aktuell medialisierten Jugendkultur.

Schlagworte: Fotografie, Jugend, Jugendkultur, Bild- und Foto-Interpretation, mediales Handeln

1. Einleitung

Heutzutage gehören Bilder, sie selbst zu produzieren und auszutauschen zum jugendlichen Alltag selbstverständlich dazu (vgl. u. a. Richard, 2010; Autenrieth, 2011; Schreiber, 2017). Mit dem Aufkommen einer erschwinglichen Digitalfotografie zu Beginn des neuen Jahrtausends können massenhaft Fotos aufgenommen und anschließend online in den verschiedensten Plattformen geteilt werden. So äußert sich die heutige medialisierte Jugend vermehrt in und über Bilder(n), insbesondere Smartphone-Fotos. Die Digitalisierung ist Teil der vielfältigen Jugendkulturen, zwischen und in denen sich die Jugendlichen bewegen (vgl. Ferchhoff, 2007; Richard & Krüger, 2010; Mey, 2011a). Entsprechend werden „Digitale Jugendkulturen“ (vgl. Hugger, 2013) erforscht, indem der Rolle der digitalen Medien mit Blick auf die kommunikativen Praktiken von Jugendlichen, auf Fragen von Identität sowie die soziokulturellen Kontexte nachgegangen wird.

Wie sich Jugend/lichkeit im 21. Jahrhundert im Medium des Bildes ausdrücken kann, das werden wir anhand der Foto-Serie „The Wasted Youth“, die im Mittelpunkt unseres Beitrages steht und zu den Preisträgern des Deutschen Jugendfotopreises des Jahres 2010 gehört, untersuchen. Sie wurde von dem damals 19-jährigen Fotografen Artur Neufeld unter diesem Titel eingereicht (vgl. Abb. 1, siehe farbigen Abdruck auf S. 343). Wir betrachten die Serie als Dokument eines Jugendlichen, der sie selbst durch Einsenden zu einem Wettbewerb vom fotografischen Alltagshandeln abhebt, und zugleich als eine durch die Juror_innen des Deutschen Jugendfotopreises ‚geadelte‘ Fotoarbeit. Damit wird *ein* spezifisches Bild von Jugend erzeugt und dessen Analyse stellt

unseren Versuch dar, jugendliches Bildhandeln zu verstehen. Indem wir dieses interpretatorisch nachzeichnen, ohne die Adressat_innen aus dem Blick zu verlieren, setzen wir einen (weiteren) Baustein ins Mosaik aktueller qualitativer Jugendforschung, die so disparat, wie sie ist, immer auch darüber nachdenken sollte, wie sie damit Jugend konstruiert (vgl. Mey, 2011b). Mit der Betrachtung der Bilder eines Preisträgers des Deutschen Jugendfotopreises ist es selbstverständlich nicht möglich, die Etikettierung (vgl. Ferchhoff, 2007, Kap. 5) einer ganzen Generation vorzunehmen, die häufig der Veröffentlichung großer (quantitativer) Jugendstudien (etwa der sog. Shell-Studien) in der öffentlichen Berichterstattung folgt. Dennoch können wir anhand der Analyse der Foto-Serie Neufelds Aussagen über seine Darstellung von Jugend treffen und zudem herausarbeiten, welche Aspekte seiner fotografischen Praxis zeittypisch erscheinen bzw. wie darin ein bildbezogenes, mediales Handeln zum Ausdruck kommt, das jenseits eines analogen Verständnisses von Fotografie liegt, obwohl oder gerade weil er analoge Aufnahmen nutzt.

Die Serie (vgl. Abb. 1, S. 343) fesselt auf den ersten Blick durch die Intensität von vier schnappschussartigen Nahaufnahmen, die offensichtlich ein Partygeschehen zeigen, und sie irritiert durch ihre eigenartige Zusammenstellung. Denn eine Texttafel am Beginn und eine ganz und gar nicht spontan wirkende Außenaufnahme am Ende scheinen die vier Close-ups zu rahmen, ohne dass sich ein Zusammenhang unmittelbar erschließt. Dafür fehlt dem Text die ikonische Wirkung der Nahaufnahmen, und das letzte Bild hebt sich von diesen hinsichtlich der Stimmung, der Farbsättigung, des Bildraums und der Gestaltung deutlich ab. Die Texttafel transportiert die vielzitierte Klage Sokrates' über die Jugend seiner Zeit und eröffnet die Serie, wenn diese von rechts nach links gelesen wird.¹ Die vier Blitzlichtfotos hingegen verstärken sich gegenseitig, lassen das Auge von einem zum anderen springen, der aufflammende Glanz von Haaren, die Schärfe der Details – schlaglichtartig öffnen sich scheinbar unverstellte Momente eines Geschehens, das sich zwar detailliert beschreiben lässt, aber mehrdeutig bleibt. Auffällig ist ebenso, dass sich die Abgebildeten nicht explizit für die Aufnahmen zu inszenieren scheinen. Es gibt nicht einmal Hinweise, ob sie Kamera und Fotografen überhaupt registrierten. So lässt sich ein Eindruck von (heimlicher) Beobachtung kaum abwehren.

Mit dem Sokrates-Zitat am Anfang bettet Neufeld die Serie in einen geläufigen Diskurs ein: die erwachsene Generation versteht die jüngere nicht. Zugleich verweist er mit dem Titel „The Wasted Youth“ auf ein Bild, das sich (angeblich) Erwachsene von Jugendlichen machen, „die das Land in den Ruin treiben, wie Pisa und andere Studien zu beweisen scheinen“.² Mit dem Titel, ein Zitat aus dem Song „Get Smashed Gate Crash“

1 „Die Jugend liebt heutzutage den Luxus. Sie hat schlechte Manieren, verachtet die Autorität, hat keinen Respekt vor älteren Leuten und schwatzt, wo sie arbeiten sollte. Die jungen Leute stehen nicht mehr auf, wenn Ältere das Zimmer betreten. Sie widersprechen ihren Eltern, schwadronieren in der Gesellschaft, verschlingen bei Tisch die Süßspeisen, legen die Beine übereinander und tyrannisieren ihre Lehrer“ Sokrates (470–399 v. Chr.) <http://www.jugendfotopreis.de/foto.html?id=542> [31.01.2018].

2 Interview mit Artur Neufeld unter <http://www.jugendfotopreis.de/bilderberg/bestof2010/show.php?id=542%29> [31.01.2018].

der Musikgruppe Hadouken!, bekräftigt der junge Fotograf zugleich auch die Bedeutung von Musik für die Jugend.³

Neufeld nennt in einem Interview den Generationenkonflikt als sein angeblich zentrales Anliegen und bestätigt damit nachträglich die Begründung der (mehrheitlich erwachsenen) Jury für den Preis: „Artur Neufeld katapultiert uns in seiner Serie „The Wasted Youth“ mitten in die Partykultur der Jugend [...] ein ungeschönter Blick auf Jugendkulturen und Generationenkonflikte [...] Die Bilder sind echt, spontan, unmittelbar“ (Juryurteil DJF).⁴ Neufeld bezeichnet die Serie außerdem als „dokumentarische Momentaufnahme“, mit der er diese Jugendkultur reflektiert:

Faszinierend ist für mich die einzigartige Ästhetik, die durch die Wegwerfkamera entsteht [...] man hat mehr das Gefühl, dass dort tatsächlich was geschieht, das auch so passiert ist [...] Die Bildqualität und die Sättigung der Bilder sind noch genauso unkontrollierbar, spontan und unbewusst wie das Gezeigte. (Interview A. Neufeld)⁵

In dem Interviewzitat erscheint allerdings das Wort „noch“ bemerkenswert, da klingt ein „nur noch“ an, das sich sowohl auf die mediale Vermittlung als auch auf jugendliches Verhalten beziehen lässt. Für die Jugend scheint es (nur noch?) bestimmte Orte zu geben, wo sie „unkontrollierbar, spontan und unbewusst“ sein kann und (nur noch?) der analogen Einwegkamera schreibt Neufeld die Fähigkeit zu, ästhetisch einen Zugang zu einem Geschehen zu öffnen, indem es nicht in erster Linie um das ‚Bildmachen‘ selbst geht. Allerdings nehmen weder er noch die Jury Bezug auf das Tableau mit dem Sokrates-Zitat und auch nicht auf das letzte Foto der Serie, das weder spontan noch unmittelbar wirkt.

Auch die 16 (ausnahmslos jugendlichen) Kommentator_innen, die sich auf der DJF-Website zur Serie und Preisvergabe äußerten, interessierten sich offenbar hauptsächlich für die Partybilder. Diese sahen sie als „total normale Partybilder“, die „man nach jedem Wochenende auf Facebook zu Gesicht“ bekommen oder wöchentlich in Indie-Magazinen oder Neon finden könne.⁶ Damit akzeptierten sie die Fotos als zeitgemäßen Ausdruck ihrer (Party-)Kultur – einerseits so alltäglich, dass sie im Rahmen webbasierter Kommunikation (Facebook) genutzt werden könnten, andererseits ästhetisch so stilisiert und repräsentativ, dass sie für Mainstream-Journale und andere geeignet erschienen. Preisverdächtig erschien ihnen die Serie deshalb allerdings nicht, die Entscheidung der Jury wurde mehrheitlich kritisiert.

Selbstverständlich handelt es sich bei der Auswahl und Zusammenstellung der Fotografien zu einer Serie um eine Inszenierung durch Neufeld. Denn das Spontane, Aus-

3 Die Liedzeile im vollen Wortlaut: „Welcome to our world, / we are the wasted youth, / and we are the future, too“.

4 <http://www.jugendfotopreis.de/foto.html?id=544> [31. 01. 2018].

5 <http://www.jugendfotopreis.de/foto.html?id=544> [31. 01. 2018].

6 <http://www.jugendfotopreis.de/foto.html?id=544> [31. 01. 2018].

schnitthafte und die besondere Ästhetik der analogen Einwegkamera mit ihren Standardvoreinstellungen waren ja offenbar bewusst von ihm eingesetzte Stilmittel. Außerdem hatte er vier Fotografien aus einem ganzen Pool von Aufnahmen für diese Serie ausgesucht – in der Jury-Begründung ist gar von einem Langzeitprojekt die Rede. Die gewiss sorgfältige Auswahl wurde dann in der Zusammenstellung mit der Texttafel von Neufeld zu einer intentionalen Aussage in Richtung Generationenkonflikt editiert. Wenn Neufeld mit dem Titel, der angedeuteten Trash-Ästhetik und dem vordergründig eingebrachten Generationenkonflikt strategisch, d.h. provokativ auf die mehrheitlich erwachsene Jury des DJF zielte, die – nach der Beobachtung vergangener Preisvergaben – tendenziell ästhetisch rebellierende Jugend zu honorieren schien, so war die Strategie aufgegangen. Seine Serie errang im Allgemeinen Wettbewerb 2010 einen ersten Preis.

Allerdings geht die ikonische Wucht dieses Tableaus nicht in der vor allem verbal explizierten Intention des Titels bzw. des Interviews auf. Vor allem das ästhetisch Überschießende soll daher Gegenstand der bildanalytischen Untersuchung sein, die sowohl die einzelnen Bilder als auch die Serie als Ganzes in den Blick nimmt. Eben gerade weil junge Erwachsene – die bereits zitierten jugendlichen Kommentator_innen auf der Website ebenso wie Studierende, denen wir die Serie vorlegten – die Schnappschüsse als „alltätlich“ und „typisch fürs Feiern“ ansahen, gehen wir davon aus, dass Themen und Ästhetik dieser Fotografien auf ein jugendliches Selbstverständnis verweisen, das möglicherweise überindividuelle Gültigkeit für ‚Jugend von heute‘ (zumindest in Deutschland) beanspruchen kann.

Dass über die fotografischen Bilder offenbar damit ein, wenn auch nur ausschnittshafter Blick in jugendliche Erfahrungsräume möglich wird, qualifiziert sie für eine bildanalytische Untersuchung.

2. Methodisches Vorgehen

Die bildanalytische Untersuchung entwickelte sich aus einer Zusammenarbeit, in die methodische Vorgehensweisen und Forschungserfahrungen der seriell-ikonografischen Fotoanalyse (Pilarczyk & Mietzner, 2005) und der dokumentarischen Methode (Bohnsack, 2009) einfließen. Am Anfang dieses methodischen Experiments stand eine Arbeitsgruppe⁷ und die gemeinsame ästhetische Faszination gerade durch diese Serie. Jenseits der jeweils verwendeten und definierten Begrifflichkeiten, mit denen beide Methoden operieren, haben wir in der Zuwendung zu den Bildern und im permanenten

⁷ Dazu gehörte neben den Autorinnen Prof. Dr. Claudia Dreke (Hochschule Magdeburg-Stendal), für deren vielfältige Anregungen wir uns bedanken. Der Workshop fand auf der Tagung „Jugend sieht die Welt. Bildwissenschaftliche Verfahren in den Sozialwissenschaften“ vom 13. bis 15. Februar 2013 in Mülheim an der Ruhr statt, maßgeblich initiiert und organisiert von Prof. Dr. Ulrike Mietzner (Technische Universität Dortmund). Ebenfalls danken wir der AG „Sozialwissenschaftliche Interpretation von Körperbildern“.

Austausch schrittweise eine Analyse vorangetrieben, die sich konsequent am Bildlichen orientierte. Eine Besonderheit unseres Vorgehens lag in der gegenseitigen Explizierung metaphorischer Zugangsweisen zum Bild, man könnte auch sagen, wir haben um jede sprachliche Formulierung des Visuellen gerungen. Dies geschah in der Überzeugung, dass eine Herausforderung zum Zugang von Bildsinn in seiner (intersubjektiven) Versprachlichung liegt.

Die dokumentarische Bildinterpretation und die seriell-ikonografische Fotoanalyse gehören zu den rekonstruktiven Verfahren der Bildinterpretation. Sie haben grundlegende Gemeinsamkeiten, denn sie arbeiten im Kern mit den methodologisch-methodischen Prinzipien der Ikonologie (Panofsky) und der Ikonik (Imdahl) (Przyborski & Wohlrab-Sahr, 2013, S. 324–329). Von da werden sowohl die Herausarbeitung der kompositionsbedingten Simultanstruktur von Bildern durch die Rekonstruktion der planimetrischen Komposition, der perspektivischen Projektion und der szenischen Choreographie begründet, auch wenn die methodischen Schritte in unterschiedlicher Weise aufeinander bezogen und teilweise begrifflich different gefasst sind. Spezifisch für die seriell-ikonografische Fotoanalyse ist darüber hinaus, dass sie in der bild- und fototheoretischen Begründung ihrer methodischen Konzeption sowohl die Dimensionen des Fotos als ästhetisches, indexikalisches, multiperspektivisches Medium als auch die Aspekte des Massenmedialen und der Fotografie als sozialer Praxis berücksichtigt. Das methodische Set wurde in den letzten Jahren insbesondere in sozialisationshistorischen bildanalytischen Untersuchungen großer Fotobestände weiterentwickelt (vgl. Pilarczyk, 2009, 2014, 2017; Schuch, 2013), um darüber, „die in ästhetischen Massenprodukten eingeschriebene kulturhistorische Situation jugendlicher Wahrnehmung und Gestaltung“ zu rekonstruieren (Pilarczyk, 2009, S. 10).

Stärke der dokumentarischen Methode ist das Augenmerk auf die Praktiken bzw. den Habitus der Bildproduzent_innen. Die vorliegende Analyse fragt nach der Bildpraktik des Fotografen, die sich in der Serie dokumentiert. Im methodischen Fokus liegen somit weniger die Intention des Fotografen bzw. die strategische Inszenierung der Fotografierten, sondern vielmehr deren jeweilige Routine mit bzw. vor der Kamera bis hin zur Bildauswahl (vgl. Kanter, 2016). Ihr Tun resultiert aus einem impliziten Wissen, dass die Agierenden nicht unmittelbar reflektieren, da es inkorporiert ist.

Als ein wesentliches Analysemittel erwies sich der Vergleich der Einzelfotografie mit anderen und der gesamten Serie. Die Analyse begannen wir mit der Fotografie, die auf den ersten Blick am stärksten irritierte (vgl. Abb. 2, S. 344). Bereits in dieser Irritation zeigten sich erste Hinweise auf die fotografische Besonderheit bzw. Typik. Durch das komparative Vorgehen war es möglich, wesentliche kompositorische bzw. planimetrische Details herauszuarbeiten. Das für die seriell-ikonografische Fotoanalyse typische Pendeln zwischen dem Einzelbild und der Serie, dem gesamten Fall/Material erwies sich als ebenso fruchtbar wie der Einbezug von Assoziationskreisen, an die fotografische Bilder anschließen. Durch das Changieren zwischen dem Sich-Vertiefen in das einzelne Bild und dem ikonisch-interpretatorischen Abgleichen zwischen den Serienbildern wurde die spezifische Bildhaftigkeit der Fotografie deutlich. Zugleich lassen sich durch die innerbildlichen Verweisungszusammenhänge auch die Homologien

der gesamten Serie rekonstruieren, auf die eine sowohl die seriell-ikonografische Fotoanalyse als auch die dokumentarische Bildinterpretation abschließende Typik/Typenbildung aufbaut.

3. „Get Smashed Gate Crash“ – Jugendliche Momente im Bild

Wenden wir uns zunächst den vier Close-ups zu, die bei der spontanen Betrachtung der Serie unsere visuelle Aufmerksamkeit zuallererst herausforderten. Über die formale Zusammenstellung der vier Partybilder vermittelt der junge Fotograf etwas Rhythmisches, in dem das mitreißende Stakkato des elektropunkigen „Get Smashed Gate Crash“, aus dem gleichnamigen Song der Band Hadouken!, mitschwingt. Für sich genommen irritieren die Fotos, da sie Sehgewohnheiten, die sich mit dem Erfassen von gegenständlichen Fotografien etabliert haben, stören. Sie verweisen auf eine sichtbare außerbildliche Realität, fügen sich aber nicht zu einer deutbaren Sinneinheit, sondern sie bleiben auch nach längerer Betrachtung fragmentarisch, mehrdeutig, vage, assoziieren Verschiedenes (im Sinne einer „Medienbricolage“, Richard, 2010, S. 324). Dies soll zunächst an jenem Foto (Abb. 2, S. 344) veranschaulicht werden, das uns zuerst und nachhaltig beschäftigt hat. Im fotografischen Ausschnitt sind drei Personen in simultanen Haltungen platziert. Durch Haar und Kopfneigung bleiben die ausdrucksstärksten Zonen des menschlichen Körpers, Gesicht und Blick, gänzlich verborgen. Die Körperhaltungen als Ganzes entsprechen keinen eindeutig bestimmbar Ausdrucksgesten. Die Körper erscheinen aneinandergedrängt, da sie angeschnitten sind. Festivalbändchen, karierte oder gestreifte Hemden und Strickjacken sowie die gestylten Haare verweisen auf Jugendlichkeit und Weiblichkeit. Oberkörper, Köpfe und Arme wie auch das locker fallende Haar scheinen im Moment der Aufnahme weitgehend der Schwerkraft überlassen, einer Yoga-Entspannungsübung gar nicht unähnlich. Verstärkt wird der Zug nach unten durch die untätigen, beinahe leblos wirkenden Hände und die schlaff hängende Tasche auf der linken Seite. Wenn der Fotograf einen Moment des „Headbangens“ erfassen wollte, vermittelt sich das eigentlich Ekstatische und Rhythmische dieser Tanzform, bei der der Kopf im Takt der Musik nach vorn und zur Seite geworfen wird, nicht. Lediglich das blonde Haar rechts im Bild vermittelt ein leichtes Schwingen. Hingegen zeigen die durchgedrückten Knie und auch die Hand dieser jungen Frau am rechten Bildrand auch Körperspannung an, was eher an eine zeremonielle Verneigung erinnert. Diese gegensätzlichen Aspekte von Beweglichkeit/Flexibilität einerseits und verharrender Positionierung andererseits, vermittelt sich auch über die planimetrische Rekonstruktion des Bildes.

Durch den Kontrast zwischen dem starren Verlauf der Linien, die sich aus Arm- und Körperkonturen der beiden äußeren Figuren ergeben, und dem gerundeten Nacken, Kopf und den Armen der mittleren Person, erscheint diese umso beweglicher. Homolog dazu manifestiert sich der Gegensatz auch in der rechten Figur, denn der Schwung des Haares steht im Kontrast zu den waagerechten Falten des Rocks und den beinahe senkrechten Beinen. Zugleich wird diese Ambivalenz durch die Person in der Mitte ikonisch zentriert, da Haar und Scheitel das Bildzentrum bestimmen, und in den Dialograum

(vgl. Pilarczyk, 2014) transportiert, der sich zum Betrachtenden hin spannt. Denn der beinahe metallische Glanz des Haares zieht den Blick an und weist ihn zurück, so wie das Haar im Bild das Blitzlicht aufnimmt und reflektiert.

Auf der ikonografischen Ebene vermittelt sich durch langes volles Haar und Mini-Rock das Bild jugendlicher Weiblichkeit. Die Hände sind nicht von körperlicher Arbeit geformt, sondern wirken noch beinahe kindlich weich. Glanz und Fülle des Haares verdanken sich in der Regel guter Nahrung, sorgfältiger Pflege und Gesundheit – zusammengekommen gibt es hinreichend Anzeichen für eine zumindest materiell sorgenfreie Jugend.

Da Einwegkameras keinen Zoom bieten, musste der Fotograf sehr nah herangehen und es ist daher wahrscheinlich, dass die jungen Frauen auf die fotografische Situation reagierten. Wenn das Foto am Ende vor allem Haar zeigt, könnte sich das schlicht dem Zufall der Momentaufnahme verdanken. Es ist jedoch auch möglich, dass sich die Protagonistinnen dem fotografischen Blick verweigerten. Doch wie auch immer diese Situation Bild wurde – die nachträgliche Auswahl für die Serie und auch die anderen Fotos machen deutlich, dass es dem Fotografen nicht um den direkten Blickkontakt ging, sondern um das, was sie tun und wie sie es tun. Es ist außerdem anzunehmen, dass er mit Rücksicht auf den Jugendfotopreis, der ja eine Veröffentlichung bedeutet, rechtliche Bedenken hatte, die Identität der Abgebildeten preiszugeben.

Durch den Fix-Fokus der Kamera und eine kurze Verschlusszeit erscheint alles gleichermaßen scharf. Die leichte Vignettierung, die sich hier und auf den anderen Fotos abzeichnet, verdankt sich ebenso der simplen Optik der Einwegkamera. Das Ergebnis ist eine gestochen scharfe Momentaufnahme, die das, was das Blitzlicht im Zeitraum von ca. 200 Millisekunden von der Szene erhellte, exakt registriert und durch das Foto auf Dauer gestellt hat. Das Fehlen von Bewegungsunschärfe erzeugt den Eindruck des Eingefroren-Seins. Die Szene wirkt wie ein Standbild aus einem Film, das einen Moment aus dem Fluss der körperlichen Bewegungen stillstellt, ein ‚Dazwischen‘, in dem sich die Bewegung entweder noch gar nicht voll zur Bedeutung entfaltet hatte oder gerade im Begriff war, sich wieder in Indifferenz aufzulösen.

Auch wenn die sexuelle Anspielung, die das zweite Partybild transportiert (Abb. 3, S. 344), offensichtlich ist, bleibt eine Rekonstruktion dessen, was der Fotoausschnitt zeigt, schwierig. Erkennbar interagieren zwei Personen, von denen man durch körperliche Formen und Kleidung, insbesondere die Strumpfhosen, annehmen kann, dass es junge Frauen sind. Der Kopf der linken mit rötlichem Haar steckt zwischen den im Bild massiv wirkenden, dunkel bestrumpften Schenkeln der rechten, die den Kopf ihrerseits mit ihrer rechten Hand hält, vielleicht sogar heranzieht. Gleichzeitig erscheint der linke Arm und die Schulter im Ausschnitt zurückgenommen, was die Szene zum Fotografen und über ihn zu den Betrachter_innen hin öffnet, die darüber zum Teil der Szene werden – auch, weil der Fotograf mit der Kamera wiederum sehr nah dran war. Der Rauch wird augenscheinlich von der rothaarigen jungen Frau im Zentrum des Bildes erzeugt. Ihre Gesichtszüge lassen sich darin nur schemenhaft ausmachen, ebenso die Hände, in denen sie mutmaßlich einen Joint hält. Im Zentrum dieses Bildes schafft der Rauch Transparenz und Undurchdringlichkeit zugleich – das für das erste Partybild beschrie-

bene Spiel von Zeigen und Verbergen setzt sich hier fort. Der angeblitzte, partiell undurchdringliche Rauch bringt etwas Surreales mit ins Bild. Die unkenntlichen Bereiche bleiben rätselhaft, da sie nicht in einen unmittelbaren Zusammenhang zu bringen sind. Das Rauchen erscheint in gleicher Weise andächtig wie auch performativ. Wie die löchrigen angerissenen Strumpfhosen könnte das Rauchen und der Joint zu einer ironischen Aufführung gehören, in der der assoziativ ins Spiel gebrachte Oral-Sex zwischen zwei Frauen zugleich als „Blow-Job“ etikettiert wird. Diese vordergründig in Szene gesetzte Sexualisierung ist durchaus voyeuristisch, allerdings auch ohne erotische Spannung.

Auch die folgende Partyszene (Abb. 4, S. 345) besticht durch ihre Momenthaftigkeit, es vermittelt sich eine im Zaum gehaltene Hochstimmung und wieder bringt sich der Fotograf als unmittelbar Beteiligter ein. Auffällig ist hier die gegenständliche Leere des Bildzentrums und -hintergrundes, von dem sich die angeblitzte Szene besonders kontrastreich abhebt. Sie wird von den Ausschnittlinien der Aufnahme begrenzt und von Füßen oben im Bild gerahmt, über die sich der Raum zum Schauplatz, zur Arena transformiert, da sie ein Publikum andeuten. Verstärkt wird dies durch den Vignetten-Effekt des Objektivs, der das Blitzlicht zum Spotlight werden lässt. Von den zwei Protagonistinnen – als weiblich gekennzeichnet durch Haartracht, zarte Glieder und glatte Haut – sind Teile von Wange, Nase und Ohr, aber nichts darüber hinaus erkennbar, das Rückschlüsse auf ihre Individualität zuließe. Das Objektiv der Kamera hatte im Ausschnitt den Moment des Einschenkens einer hellen, trüben Flüssigkeit aus einer Flasche mit Etikett in ein kleines Glas erfasst – man kann vermuten, dass es sich um ein alkoholisches Getränk handelt. Die junge Frau links im Bild sitzt auf einem Bobby-Car, dessen Lenkrad sie mit ihrer linken Hand umfasst, die Lippen von einem leichten Lächeln umspielt. Sie hat mit dieser Haltung ihre Körpergröße erheblich reduziert und erscheint daher in einer Konstellation des Gebens und Nehmens, die an Füttern erinnert. So wird hier Kindsein, Kindlichkeit thematisiert und als Muster zugleich dadurch gebrochen, dass die Nahrung wenig kindgemäß erscheint. Die Selbstpositionierung der großen Frau auf dem kleinen Bobby-Car zeigt auch eine spielerische Distanzierung vom Kindsein an. Auf der Ebene des Bildes wirken die an der Übergabe der ‚Nahrung‘ beteiligten Körperteile Arme und Hände über die Flasche irgendwie ineinander verschraubt, die Köpfe verschieden groß. Wieder ist der Fotograf nah dran, wodurch er auch hier Teil der Szene wird und mit ihm die Betrachter_innen. Schien es im letzten Foto (Abb. 3, S. 344) um Ironisierung der Geschlechterverhältnisse zu gehen, verweist dieses Bild (Abb. 4, S. 345) ebenso spielerisch und ironisch auf den Übergang von Kindheit zum jugendlichen Erwachsenenleben. Ohne sich und uns tatsächlich ein Bild von dem zu machen, was hier eigentlich verhandelt wird, verortet sich der Fotograf perspektivisch auf der Höhe von Erwachsenen. Auf der Ebene der planimetrischen Rekonstruktion erscheint ein leeres Bildzentrum. Rausch ist hier über das Ausschchenken von Alkohol präsent, allerdings nur symbolisch, denn die Situation wirkt nicht entgrenzt, die Personen erscheinen im Ritual des Einschenkens und Empfangens vielmehr statisch gefangen.

Auch das vierte Partybild wird von glänzendem Haar im Zentrum bestimmt (Abb. 5, S. 346). Der Oberkörper einer (nach Körperspannung und Gestik zu urteilen) vermut-

lich jungen Frau ist hier über die geöffneten Arme hinaus bis in die Spitzen ihrer gespreizten Finger im Bildraum aufgespannt.

Kundige Partygänger_innen decodieren die Szene sicherlich als Crowdsurfing.⁸ Man könnte meinen, dass der Fotograf vielleicht das Hochgefühl eines durchaus auch riskanten Moments einfangen wollte, da die Jugendliche sich hier ganz auf diejenigen verlassen muss, die sie tragen/stützen, anderenfalls stürzt sie ab. Hochgefühl vermittelt sich jedoch nicht. Im weißen Licht des Fotoblitzes wirkt der kellerartige Raum kalt, durch die verbaute Technik lediglich funktional. Durch die Perspektivik der Kamera wird der Bildraum eng, begrenzt und statisch durch die gitterartigen Linien, die sich aus der Geste der Figur, den Raumlinien und den Verkabelungen an der Decke für die planimetrische Rekonstruktion ergeben.

Finger, Hände und Arme formen auf dieser Ebene ein nach oben offenes Dreieck – in Analogie zu den zum Victory-Zeichen arrangierten Fingern. Sie verschmelzen auf der Bildebene mit dem Haar im gleißend kalten Licht des Blitzes zur Form. Drei weitere, sich reckende Hände an der unteren Ausschnittlinie wirken als Gesten im Bild ungerichtet, leer und vor dem Hintergrund des halbdunklen Raumes auch geisterhaft. Die ausgebreitete Gestik der Hauptfigur erscheint im Foto ganz und gar nicht so lässig-beweglich, wie es das Victory-Zeichen eigentlich erforderte, sondern eher verspannt und statisch. Gerade diese sichtbare körperliche Anspannung sichert der Aufnahme jedoch auch eine gewisse Authentizität, da sie das Risiko dieses Moments nachvollziehbar macht.

Während dies auf die fotografische Situation und den Moment der Aufnahme verweist, stieß die Bildhaftigkeit dieses Fotos – der helle leuchtende Schopf, die gespreizten Arme und Finger, die extreme Körperspannung und die Rückenprojektion – auch die Assoziation einer historisch viel älteren Darstellung von Jugend an: Fidus' Lichtgebet am Beginn des 20. Jahrhunderts (vgl. Abb. 6, S. 347). Das Bild des Malers Fidus galt schon vor dem Ersten Weltkrieg als eine Ikone von Jugend und Jugendlichkeit.⁹ Stilgeschichtliche bzw. thematische Verweise dieser Art erscheinen bei Bild- und noch vielmehr bei Foto-Interpretationen gewagt. Doch wenn solche Assoziationen auftauchen, sollte man – mit gebotener methodischer Sorgfalt – prüfen, warum sie sich einstellen. Denn zur Logik des Bildes als Kommunikationsmittel gehört wesentlich die der Assoziation (Müller, 2003, S. 83). Mit Assoziationen wird im Bildgebrauch gerechnet und zugleich sind sie unberechenbar. Sie sind oft spontan und verweisen auf Zusammenhänge, die es lohnt, bildanalytisch zu klären. Assoziationen können sowohl auf individuelle Bildwelten (auch Obsessionen, Idiosynkrasien) verweisen als auch auf die kulturellen, denen wir angehören und genau diese interessieren hier.

Da sich die Serie als Ganzes von ihrer Intention her explizit auf ein jugendliches Selbstverständnis im 21. Jahrhundert bezieht, scheint uns das Fidus-Bild als Sinnbild

8 Crowdsurfing bezeichnet eine Praxis, die zuerst bei Rock- und Heavy-Metal-Konzerten auftauchte, bei der sich meist männliche Personen ein Stück hochheben lassen, um sich dann tragen und weiterreichen zu lassen.

9 Zur Geschichte des Bildes vgl. Freccot, Geist und Kerbs (1997, S. 288–301). Zur Interpretation des Bildes in Bezug auf Jugend vgl. Baader (2001).

einer historischen Jugendlichkeit durchaus als Folie geeignet, vor der sich diese aktuelle Fassung von Jugend und Jugendlichkeit vielleicht deutlicher abheben lässt.

Der im „Lichtgebet“ formulierte Moment ist riskant, auf den Zehenspitzen steht ein junger Mensch am Rande einer hohen Klippe, darauf verweist die dramatisch umwölkte Weite des Himmels und noch mehr ein Detail am rechten unteren Bildrand, ein Vogel im Flug. Die Fidus-Figur ist hoch aufgerichtet, unbekleidet, androgyn, spannt sich kraftvoll auf und geht mit dem (tödlichen) Risiko, die Balance zu verlieren, vom Wind (denn das Haar weht) nach vorn getrieben zu werden und abzustürzen, im hellen Licht der Sonne zu verbrennen, in der Kälte zu erfrieren (denn es gibt Schneereste auf dem Felsen) fast spielerisch, auf jeden Fall seiner selbst gewiss, um. Im Gemälde suggeriert Fidus durch die gemalten Weißhöhlungen und Schatten ein breit streuendes Sonnenlicht, so dass wir imaginieren, die Person sei von vorn und alles um sie herum ebenso erhellt. Dieses religiös Hochgestimmte wird bildmotivisch in dem Schatten aufgenommen, der sich auf dem Fels in der Form eines Kreuzes abzeichnet.

Im Unterschied dazu zeichnet die Partyfotos ein eigentümliches Verhältnis von Hell und Dunkel aus. Die Lichtverhältnisse ergeben sich aus dem Blitzlicht, das von der Kamera ausgehend blitzartig einen exakt definierbaren Bereich erhellt. Durch die fotografischen Aufnahmen fixiert und auf Dauer gestellt, wirken daher die Szenen im Partykeller räumlich begrenzt und außerhalb des Spots düster.

Zwar vermitteln Neufelds Partybilder kein derart existenzielles Risiko, wie das von Fidus im „Lichtgebet“ formulierte, aber sie lassen sich durchaus auf den Umgang mit Gefahren von Rausch und Ekstase beziehen. Ambivalenzen bleiben dabei augenfällig, die Hingabe der Crowdsurferin erscheint zugleich kontrolliert und die siegesgewisse Gestik einer an sich hilflosen Person in einem engen Kellerraum hat auch etwas Groteskes. Während der Maler in der von ihm gewählten Perspektive die Bewunderung und Unerreichbarkeit einer gottgleichen Jugendlichkeit feiert, unterstützt der Fotograf performativ das Halten der jungen Frau, indem er sein Objektiv und den Blitz auf sie ausrichtet und den Standort inmitten derer wählt, die sie tragen (können). Nicht nur für die junge Frau, sondern auch für ihn selbst ist die Anwesenheit der Peergroup Teil der Selbstvergewisserung im (fotografischen) Moment. Darüber kann er das Instabile, Flüchtige, Riskante ebenso wie das Kontrollierte der Situation sichtbar werden lassen. Während das Fidus-Gemälde mit Bedeutung aufgeladen ist, verweisen die Fotos schlaglichtartig auf ein gemeinsames Erleben, das im Zeigen nicht aufgeht.

Die Schnappschüsse stehen im starken Kontrast zum letzten Bild der Serie (vgl. Abb. 7, S. 348), das die Jury ebenso wie die jugendlichen Kommentator_innen auf der Website des Jugendfotopreises ignorierten. Der Bezug der ausgewogenen, durchdachten, wenn auch farblich wenig profilierten Komposition im Außenraum zu den geflashten Szenen erschließt sich nicht auf den ersten Blick. Das Foto wirkt alltäglich, ästhetisch fehlen Effekte, die zur Betrachtung anreizen, es ist kontrastarm, ein schweres Blaugrau dominiert. Was den Bildaufbau betrifft, verliert sich der geometrische Mittelpunkt in der Ereignislosigkeit einer Asphaltstraße so wie der Fluchtpunkt im hügeligen Gelände einer wenig spannungsreichen Landschaft. Für den Standpunkt des Fotografen ist bemerkenswert, dass er distanzierter als bei den Schnappschüssen ist und leicht er-

hört mit der Kamera einen weiteren Raum in den Blick nahm, als ihn mit Sicherheit die einzig abgebildete Person haben konnte.

Die Funktionen einer zentralen bildprägenden Motivik übernehmen diese sitzende Person in der Rückenprojektion unterhalb des Mittelpunktes auf den gepflasterten Stufen eines vermutlich häuslichen Eingangsbereiches und das angeschnittene Auto links davon. Augenfällig schichtet sich im Bild, sowohl auf der planimetrischen Ebene – von unten nach oben – als auch in den imaginären Bildraum hinein – von vorn nach hinten – Kultur-Landschaft auf. Der gestufte und gepflasterte, mit zwei Lampen versehene symmetrisch angelegte Bereich gehört mit hoher Wahrscheinlichkeit zum Eingangsbereich eines privaten Wohnhauses. Wegen der ‚Häuslichkeit‘ dieser Gestaltungselemente – links und rechts die gleiche Topfpflanze mit Geranien und zwei Steinkatzen in ähnlich ‚gemütlichen‘ Ruheposen – lässt sich sogar ein Einfamilienhaus vermuten. Die Bewegungs- und Ereignislosigkeit des Eingangsbereiches setzt sich im Kiesstreifen, in der asphaltierten Straße samt Volkswagen, im Wegrain, und in dem hügeligen, durchweg besiedelten, strommäßig erschlossenen, land- und forstwirtschaftlich genutzten Gebiet fort. Lediglich über der Horizontlinie öffnet sich ein Stück Natur – das schmale Band eines graublauen Himmels. Mitten in die Fluchtlinien hinein ist die jugendliche Figur stabil auf zwei breiten und flachen Stufen platziert, die Beine zur Landschaft hin geöffnet. Zwar wirkt sie nicht ausgesprochen androgyn, dennoch lässt sich nicht mit Gewissheit sagen, ob es sich um einen schwächlichen Jungen oder um ein sportliches Mädchen handelt. In jedem Fall erscheint die Person jünger als die jungen Frauen auf den Partybildern. Das leicht gebogene Rückgrat und die Muskulatur, die sich unter dem T-Shirt abzeichnet, deuten Beweglichkeit an. Sie sitzt nicht aufrecht, sondern beugt sich hin zu dem, wohin auch der Blick des Fotografen geht, zur Kulturlandschaft, deren starke lineare Struktur sie um- und einfängt.

Diese über den Körper vermittelte Statik ist eingebettet in den symmetrisch arrangierten, unlebendigen Eingangsbereich. Wir können nicht genau nachvollziehen, was die Person in den Blick nimmt, denn wir betrachten sie aus der Perspektive des Fotografen, aber Körper als auch Blick scheinen nur bis zu einem gewissen Grad geöffnet, der Blick kann nicht weit reichen. Zwar überblickt der Fotograf weitere Räume, doch sind auch diese begrenzt, er eröffnet dadurch keine neuen Horizonte, denn die Landschaft wiederholt sich.

Die Person wurde hier über die Perspektive des Fotografen in einen strukturierten Bildraum, d. h. in eine geordnete Welt, hineinplatziert, in der sie sich halten kann, ohne aktiv dafür etwas tun zu müssen. Es gibt keine sichtbaren Anreize aufzustehen, um mehr zu sehen, etwas zu tun, in diese Welt hinauszuziehen, sie zu erobern, mit Leben zu erfüllen. In der durch das Bild vermittelten Welt ist alles bereits gerichtet, genutzt, gedeutet, komfortabel. Diesen Weltentwurf leistet der 19-jährige Fotograf, und es scheint, als ließe sich kein besseres Gegenbild zu dem hochgestimmten Fidus-Jüngling finden. Hier entwirft nicht ein Erwachsener, wie Fidus (1868–1948) im Lichtgebet, Jugend als Aufbruch, sondern ein Jugendlicher platziert einen anderen Jugendlichen (oder gar sich selbst?) als Alter Ego oder als Avatar in einer analogen Welt, so wie er sie sieht.

4. „And we are the future, too“ – Kontrollierter Rausch und statische Flexibilität – mediales Handeln von Jugendlichen heute im ‚stand-by‘

Wenn wir annehmen, dass die junge Person im Bildzentrum (Abb. 7, S. 348) in Neufelds Arrangement für Jugend heute stehen soll, dann könnte der Refrain „And we are the future, too“ des Songs von Hadouken!, auf den sich die Serie bezieht, ausdrücken, dass diese Jugend zwar um ihre Zukunft weiß, sich aber diese nicht als ihre eigene vorstellt, wie es die erwachsene Erwartungshaltung dies zum Teil einfordert. In Neufelds Perspektive fehlt ihr ein Projektionsraum, denn der wurde von früheren Generationen bereits ‚vernutzt‘. Das Foto vermittelt daher das ambivalente Bild einer Welt, in der Jugend gehalten wird und geschützt aufwachsen kann, die ihr jedoch keine Notwendigkeit zu einer aktiven Auseinandersetzung bzw. für einen eigenen Weg abringt. Aber – und auch das vermittelt Neufelds Fotografie über die Körperlichkeit der zentralen Figur – sie könnte aktiv werden.

So besehen würde das letzte Bild der Serie dann den über das Zitat eingangs textlich formulierten Generationenkonflikt aus der Perspektive von Jugendlichen bildhaft spiegeln, und die Partyszenen gewissermaßen in Parenthese setzen. Die Aussagekraft der Serie in Bezug auf jugendliches Selbstverständnis erschöpft sich darin allerdings nicht. Zwar ist der Generationenkonflikt deutlich ausgestellt, doch darüber hinaus manifestiert sich über die Serie ein spezifisches jugendliches mediales Handeln.

Die Serie „The Wasted Youth“ bietet mit den Partyfotos ein kleines Tableau ekstatischer körperlicher Aktionen von jungen Frauen in begrenzten Räumen – Crowdsurfing, Sexspielchen, Drogenkonsum. Während die Szenen erwachsenen Betrachter_innen möglicherweise fremd bleiben, werden sie durch die Peers, wie eingangs beschrieben, ohne weiteres decodiert. In diesem Verstehen artikuliert sich sicherlich ein konjunktiv geteilter Erfahrungsraum (vgl. Mannheim, 1980), der wohl sprachlich gar nicht weiter expliziert werden muss oder kann, sondern als „total normal“ bzw. „typisch“¹⁰ auf etwas Habituelles verweist, das diese Jugendgeneration teilt. Zwar haben die Fotos in den Sozialen Netzwerken die Funktion „veröffentlichter Privatheit“ (Pscheida & Trültzsch, 2011, S. 175), während sich Neufelds Serie an eine erwachsene Jury richtete. Aber der generationenspezifische Habitus drückt sich übergreifend in einem medialen Handeln aus, das sich auf Körperlichkeit und den Moment konzentriert und sich über eine spezifische Ästhetik äußert.

Die Zusammenstellung der Fotografien zur Serie durch Neufeld belegt einen eigen tümlichen Umgang mit dem Fotografischen. Die indexikalische Eigenschaft von Fotografie wird nicht, wie beispielsweise in der Presse- oder Reportagefotografie, für die Darstellung eines Ereignisses an einem markanten Ort genutzt. Ist der Standpunkt der Fotograf_innen dort in der Regel beobachtend-distanziert, ist Neufeld nah dran, indem er als Teil der Situation fotografiert. Nicht das Bild als bedeutungsvolle Entität, als An-

¹⁰ Interview mit Artur Neufeld unter <http://www.jugendfotopreis.de/bilderberg/bestof2010/show.php?id=542%29> [31.01.2018].

sicht eines Geschehens erschien ihm wichtig, sondern die Spur der körperlichen Erfahrung, die nach seiner Auffassung (nur noch) das analoge Foto aufzunehmen und zu konservieren vermag und das ein ästhetisches Nacherleben ermöglicht. Vermutlich drückt sich in dieser Praxis ein Sich-Selbst-Vergewissern aus. Das fotografische Paradigma, das Roland Barthes mit der Formel „Es ist so gewesen“ beschreibt (Barthes, 1989, S. 87), transferiert in diesem bildlichen Handeln in ein „So, da bin ich dabei gewesen“. Die körperliche Praxis der Selbstvergewisserung artikuliert sich in Zeiten einer medialisierten (Jugend-)Kultur natürlich vor allem medial. Indem Neufeld auf eine analoge Fotopraxis zurückkommt (Einwegkamera), betont er den Aspekt der Präsenz als Besonderheit fotografischer Bildproduktion.¹¹ Neufelds Partyfotos transportieren eine durch Licht aufgeladene, sehr präsente Körperlichkeit und atmosphärisch eine besondere energetische Kraft, so dass dieser Erklärungsansatz noch weiter getrieben werden muss. Der junge Fotograf selbst war ja der Auffassung – erinnert sei an das eingangs zitierte Interview – das hier Gezeigte sei (noch) „unkontrollierbar, spontan und unbewusst“. Und er bezog sich damit in erster Linie auf die von ihm benutzte analoge Technik der Einwegkamera, die diese spezifische Sichtbarkeit angeblich herzustellen vermag. Das war sicher nicht als Kritik an den digitalen Bildpraktiken seiner Generation gedacht, sondern als spielerisch-experimentelle Rückbesinnung und Konzentration auf das Wesen des Fotografischen, einen Moment einzufangen, an das ja die digitale Fotografie durchaus auch anschließt.

Über die Automatismen der Standardeinstellung sicherte er die Spontaneität seines Projektes und reizte zugleich die Momenthaftigkeit der Fotografie bis in den Bereich des Nicht-Bewussten aus. Denn, indem die Kamera aufnahm, was der Blitz für einen Bruchteil der Sekunde erhellte, verschob sich der Prozess der fotografischen Aufnahme in einen Bereich unterhalb der Wahrnehmungsschwelle aller Anwesenden, auch des Fotografen. Natürlich blieb er der Bildproduzent, denn er hatte sich für diese Kamera und das analoge Filmmaterial und damit für eine spezifische Bildpraxis entschieden. Außerdem wählte er auch den Ausschnitt, seinen Standpunkt und die Nähe zu den Fotografierten. Doch scheint es auch so, dass Neufeld mit der Kamera in die Situationen hineinplatzte („gate crash“) und er fotografierte nicht, was er sah, weil der Moment, den die Kamera aufnahm, für das menschliche Auge gar nicht sichtbar war. Vielmehr wurde er durch sein mediales Handeln Teil eines momenthaften Geschehens, in dem er selbst mit aufging – eine selbstbezogene körpergebundene Erfahrung. Neufelds analoge Aufnahmen können daher als Zeugnisse ebenso unbewusster wie selbstbezüglicher Momenthaftigkeit gelten, die Spuren eines unmittelbaren Erlebens bergen, das sich im Moment der Aufnahme in die Körper aller einschrieb, die Teil der fotografischen Situation wurden, das sich aber bewusster Erinnerung und Reflexion entzieht. Dass sich dieses Erleben über die Bildlichkeit zumindest partiell wieder aufrufen lässt, schafft einen Reiz zu

11 Schreiber (2015) zufolge zeigt sich diese verbildlichte Körperlichkeit auch als Teil freundschaftlicher Praxis im Smartphone-Foto junger Freundinnen (im Vergleich zur analogen Aufnahme Älterer, die ihre Freundschaft nur „abbilden“). Auch Warfield (2015) analysiert in der Praxis des Selfie-Machens körperliche Situierung als wesentlich.

ständiger Bildproduktion, die mittlerweile zum selbstverständlichen Teil sozialer Situationen gehört (vgl. Schreiber, 2017).

Doch scheint auch diese Erklärung noch nicht hinreichend, da die Kamera in diesem Fall eben nicht nur registrierte, was sich abspielte. Vielmehr kann man davon ausgehen, dass der Einsatz von Kamera und Blitz diese spezifische bildhafte Wirklichkeit, die uns so fasziniert, erst hervorbrachte. Denn für jede Aufnahme löste Neufeld kleine Lichtexplosionen aus, die schlaglichtartig erhellten, worauf er zielte – schöne junge Frauen in Bewegung. Die Art und Weise, wie Neufeld Kamera und Blitz nutzte, erinnert an eine Action-Spezialattacke in dem populären Computerspiel „Street Fighter“. Die energetische Spezialattacke, genannt „Hadouken“, wird dort direkt aus den geöffneten Händen der Spielfigur in Richtung Gegner gesandt. Die werden davon entweder hochgewirbelt oder sie vergehen in der Spannung, vor Elektrizität vibrierend. Neufelds Schnappschüsse vermitteln Energie, aber kein Begehren – auch nicht unterschwellig und schon gar nicht dort, wo Sexualität vordergründig thematisiert wird (Abb. 3, S. 344). Die Personen werden vom Blitz getroffen und im höchsten Moment ihrer energetischen Aufladung über die Aufnahme der Kamera statisch fixiert. Das ist eine Form der Zurichtung über die fotografische Situation, die wie die Action im Spiel durchaus etwas Gewaltförmiges hat.

Auf das Computerspiel (als ebenso jugendkulturelle Praxis wie Musik und Bild/Bildproduktionen, vgl. Hugger, 2013) und die Action-Spezialattacke verweist nicht nur der Bandname Hadouken!, sondern auch Sound und Rhythmus des Songs „Get Smashed Gate Crash“, auf den sich Neufeld mit seiner Serie ausdrücklich bezieht. Wie er die Aufnahmen über Auswahl und Anordnung fügt, vermittelt Betrachter_innen, wenn sie sich synästhetisch darauf einlassen können, auch einen mitreißenden Rhythmus und Sound. Zwar transportiert auch jedes einzelne (Party-)Foto für sich diese energetische Verbindung aus Körperlichkeit, Lichtblitz und Zufälligkeit des Moments, doch vermittelt erst die Zusammenschau der Serie einen Eindruck dieser Welt aus Momenten, die im Zeigen zugleich ikonisch verborgen bleibt.

Bei Neufeld wird weder ein Dialograum hin zu den Betrachtenden aufgespannt, noch gibt es eine expressive Öffnung des Raumes, in dem sich die Protagonist_innen verorten ließen und zu dem sie sich verhalten müssten, was Jugendfotografie im analogen Zeitalter kennzeichnete (vgl. Pilarczyk, 2014, 2017). Vielmehr sind alle bildwirksamen Perspektiven, die des Fotografen, der Protagonistinnen vor der Kamera, aber auch der (späteren) jugendlichen Kommentator_innen selbstbezüglich, indem realer Raum und virtueller Bildraum zusehends verschwimmen. Zwar unterscheidet sich die Serie von Neufeld auf den ersten Blick von den typischen Aufnahmen auf Facebook und Co., in denen die Aufnehmenden und/oder Abgebildeten häufig direkt in die Kamera schauen (vgl. Autenrieth, 2011), möglicherweise auch aufgrund der zu wahren Persönlichkeitsrechte. Dennoch wäre noch weiter zu erforschen, ob nicht in der Praxis der sozialen Netzwerke, also im Zeigen *und* Teilen von Fotos ebenso wie in der Bildpraxis Neufelds ein Bezug auf sich selbst und das unmittelbare soziale Umfeld hergestellt wird, der von außen kommende und damit unbekannte Betrachter_innen *nicht* einbezieht. Dies kommt in der spezifischen Bildästhetik bzw. medialen Einbettung der Bilder zum

Ausdruck. Zwar werden Bilder gemacht, aber diese wehren zugleich den ‚fremden‘ Blick ab, also auch den neugierigen Forscherinnenblick. In Zukunft sollten methodische Zugänge in der Analyse medialen, bildbezogenen Handelns demzufolge nicht nur die Dimension der Visualität berücksichtigen. Um einen Sinn der Bilder erschließen zu können, müssten die bildlichen Fixierungen in ihren medialisierten Produktions- und Rezeptionskontexten relationiert werden (vgl. auch Reißmann, 2014; Schreiber, 2017).

Die Aufnahmen der Serie Neufelds weisen auf grundlegende Merkmale jugendlicher Existenz und jugendlichen Selbstverständnisses heute hin, auf einen spezifischen Modus dieser Peers, sich Welt medial anzueignen und gegenüber Welt Position zu beziehen. Dieser ist durch Momenthaftigkeit und Selbstbezüglichkeit charakterisiert, in der es implizit immer wieder um das Gesehen-Werden durch andere geht. Dies ist zwar den Jugendkulturen seit ihren Anfängen inhärent (vgl. Richard & Krüger, 2010) und damit nicht neu, findet aber heute in medialisierter Weise statt. Richard, die sich mit online-Bildproduktionen von Jugendlichen auseinandergesetzt hat, spricht in diesem Zusammenhang von „charismatischer mimetischer Selbstdarstellung“ (Richard, 2010, S. 339). Diese wird, so könnte man sagen, von Neufeld ikonisch gebrochen. Denn der visuelle Selbstausdruck verweist auch darauf, keine bestimmbar, eindeutige Haltung einzunehmen. Die Serie vermittelt Flexibilität in ihrer Steigerung bis ins Absolute, d. h. Statische – und zwar über die durch Fixierung unter Kontrolle gebrachten Momente des Rausches, was kombiniert wird mit der stabil aussichtslosen Langeweile im letzten Bild der Serie. Die sich über die gesamte Serie hinweg, insbesondere in der Gestaltung der Körperlichkeit ausdrückende Ambivalenz von ‚kontrolliertem Rausch‘ und ‚statischer Flexibilität‘ ist Ausdruck einer Haltung, die sich vorläufig vielleicht als ‚stand-by‘ begrifflich fassen ließe, ein ‚Dazwischen‘, das sich weiteren Zuschreibungen und Etikettierungen entzieht. Dass wir zu dieser vorläufigen Umschreibung jugendlicher Haltung einen Begriff verwenden, der auch den Bereitschaftszustand eines technischen Gerätes beschreibt, weist auf einen wesentlichen Aspekt gegenwärtiger medialisierter Jugend. Sie ist nicht nur ständig gerüstet und dabei, Bilder zu machen, sondern auch dazu bereit, sich explizit mit erwachsenen Erwartungshaltungen auseinanderzusetzen („we are the future, too“) und beim Generationenkonflikt mitzuspielen, wenn dies wieder einmal eingefordert wird (etwa durch den Deutschen Jugendfotopreis).

Literatur

- Autenrieth, U. P. (2011). MySelf. MyFriends. MyLife. MyWorld: Fotoalben auf Social Network Sites und ihre kommunikativen Funktionen für Jugendliche und junge Erwachsene. In dies. & K. Neumann-Braun (Hrsg.), *Freundschaft und Gemeinschaft im Social Web. Bildbezogenes Handeln und Peergroup-Kommunikation auf Facebook & Co* (S. 123–162). Baden-Baden: Nomos.
- Baader, M. (2001). Heilige Körper im deutschen Jugendstil: Fidus' Lichtgebet. In J. Bilstein & M. Winzen (Hrsg.), *Big Nothing. Die jenseitigen Ebenbilder des Menschen* (S. 163–176). Köln: Walther König.
- Barthes, R. (1989). *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Bohnsack, R. (2009). *Qualitative Bild-und Videointerpretation*. Opladen/Farmington Hills: Budrich.
- Ferchhoff, W. (2007). *Jugend und Jugendkulturen im 21. Jahrhundert. Lebensformen und Lebensstile*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Frecot, J., Geist, J., & Kerbs, D. (Hrsg.) (1997). *Fidus 1868–1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen*. Hamburg: Rogner & Bernhard.
- Hugger, K.-U. (Hrsg.) (2013). *Digitale Jugendkulturen, Digitale Kultur und Kommunikation*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Kanter, H. (2016). *Ikonische Macht. Zur sozialen Gestaltung von Pressebildern*. Opladen/Berlin/Toronto: Barbara Budrich.
- Mannheim, K. (1980). *Strukturen des Denkens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Müller, M. G. (2003). *Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Methoden*. Konstanz: UVK.
- Mey, G. (Hrsg.) (2011a). Jugend-Kulturen (Themenheft). *Psychologie & Gesellschaftskritik*, 35(2), 1–134.
- Mey, G. (2011b). Immer diese Jugendforschung! *Psychologie & Gesellschaftskritik*, 35(2), 27–49.
- Pilarczyk, U. (2009). *Gemeinschaft in Bildern. Jüdische Jugendbewegung und zionistische Erziehungspraxis in Deutschland und Palästina/Israel* (unter Mitwirkung von U. Mietzner, J. Jacobi & I. v. Cossart). Göttingen: Wallstein.
- Pilarczyk, U. (2014). Drinnen und Draußen. Ein bildanalytischer Rückblick auf Jugend in den 1980er Jahren. In K. Te Heesen (Hrsg.), *Pädagogische Reflexionen des Visuellen* (S. 115–130). Münster: Waxmann.
- Pilarczyk, U. (2017). Grundlagen der seriell-ikonografischen Fotoanalyse – Jüdische Jugendfotografie in der Weimarer Zeit. In J. Danyel, G. Paul & A. Vowinkel (Hrsg.), *Visual History als Praxis* (S. 75–99). Göttingen: Wallstein.
- Pilarczyk, U., & Mietzner, U. (2005). *Das reflektierte Bild. Seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften*. Bad Heilbrunn: Klinkhardt.
- Przyborski, A., & Wohlrab-Sahr, M. (2013). *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch* (4. erw. Aufl.). Oldenbourg: de Gruyter.
- Pscheida, D., & Trültzsch, S. (2011). Aufmerksamkeit, Authentizität, Kommunikativität: Eine Studie zur Analyse veröffentlichter Privatheit im Bild. In K. Neumann-Braun & U. P. Autenrieth (Hrsg.), *Freundschaft und Gemeinschaft im Social Web. Bildbezogenes Handeln und Peergroup-Kommunikation auf Facebook & Co.* (S. 163–176). Baden-Baden: Nomos.
- Reißmann, W. (2014). Bildhandeln und Bildkommunikation in Social Network Sites. Reflexionen zum Wandel jugendkultureller Vergemeinschaftung. In K.-U. Hugger (Hrsg.) (2013). *Digitale Jugendkulturen, Digitale Kultur und Kommunikation* (S. 89–103). Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Richard, B., & Krüger, H.-H. (Hrsg.) (2010). *Inter-cool 3.0: Jugend, Bild, Medien. Ein Kompendium zur aktuellen Jugendkulturforschung*. München: Fink.
- Richard, B. (2010). Asoziale Netzwerke und neue Generationskonflikte: Online-Fotos und -videos von Jugendlichen in augmented subcultures. In dies. & H.-H. Krüger (Hrsg.) (2010), *Inter-cool 3.0: Jugend, Bild, Medien; ein Kompendium zur aktuellen Jugendkulturforschung*. (S. 321–345). München: Fink.
- Schreiber, M. (2015). Freundschaftsbilder – Bilder von Freundschaft. Zur körperlich-ikonischen Konstitution von dyadischen Beziehungen in Fotografien. In R. Bohnsack, B. Michel & A. Przyborski (Hrsg.), *Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Forschungspraxis* (S. 241–260). Opladen/Berlin/Farmington Hills: Barbara Budrich.
- Schreiber, M. (2017). *Digitale Bildpraktiken*. Unveröffentlichte Dissertationsschrift, Universität Wien.

- Schuch, J. (2013). *Mosambik im pädagogischen Raum der DDR. Eine bildanalytische Studie zur „Schule der Freundschaft“ in Staßfurt*. Wiesbaden: Springer.
- Warfield, K. (2015). Digital Subjectivities and Selfies: the model, the self-conscious thespian and the #realme. *The International Journal of the Image*, 6(2), 1–16.

Abstract: The article analyses the work of a 19-year-old prize winner of the German Youth Photo Award 2010. In order to look at the pictures the authors used two methodical approaches: the serial-iconographic photo analysis and the documentary method. In this article methodological differences are less important than the joint interpretations. We understand pictures as visual self-expressions of their producers. The photographs of the young awardee show a specific youthful self-conception. It is expressed as a body-bound practice and the teenagers' focus on the moment. This might be a central aspect of modern visual youth culture.

Keywords: Photography, Youth, Visual Studies, Qualitative Research

Anschrift der Autor_innen

Prof. Dr. Ulrike Pilarczyk, Technische Universität Braunschweig,
Institut für Erziehungswissenschaft,
Bienroder Weg 97, 38106 Braunschweig, Deutschland
E-Mail: ulrike.pilarczyk@tu-bs.de

Dr. Heike Kanter, Hochschule Magdeburg-Stendal,
Fachbereich Angewandte Humanwissenschaften,
Osterburger Straße 25, 39576 Stendal, Deutschland
E-Mail: heike.kanter@hs-magdeburg.de

Ulrike Pilarczyk/Heike Kanter: The Wasted Youth

„Die Jugend liebt heutzutage den Luxus. Sie hat schlechte Manieren, verachtet die Autorität, hat keinen Respekt vor den älteren Leuten und schwatzt, wo sie arbeiten sollte. Die jungen Leute stehen nicht mehr auf, wenn Ältere das Zimmer betreten. Sie widersprechen ihren Eltern, schwadronieren in der Gesellschaft, verschlingen bei Tisch die Süßspeisen, legen die Beine übereinander und tyrannisieren ihre Lehrer.“
Sokrates (470 - 399 v. Chr.)



Abb. 1: Artur Neufeld, *The Wasted Youth* (Deutscher Jugendfotopreis, 2010)



Abb. 2: Artur Neufeld, *The Wasted Youth* (Deutscher Jugendfotpreis, 2010), planimetrische Rekonstruktion



Abb. 3: Artur Neufeld, *The Wasted Youth* (Deutscher Jugendfotpreis, 2010)



Abb. 4: Artur Neufeld, *The Wasted Youth* (Deutscher Jugendfotopreis, 2010)



Abb. 5: Artur Neufeld, *The Wasted Youth* (Deutscher Jugendfotpreis, 2010), planimetrische Rekonstruktion



Abb. 6: Fidus: „Lichtgebet“, hier in der Ölgemälde-Fassung aus dem Jahr 1922. (Aus: Buchholz, K., Latocha, R., Peckmann, H., & Wolbert, K. (Hrsg.) (2001). *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. 2. Bd. (S. 203). Darmstadt: Verlag Häusser.)

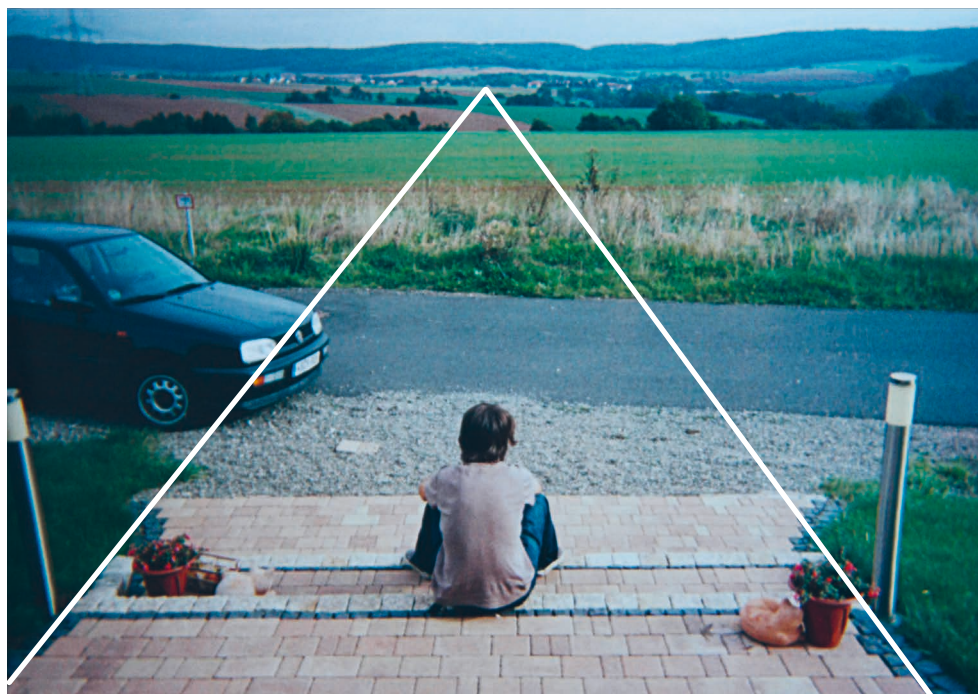


Abb. 7: Artur Neufeld, *The Wasted Youth* (Deutscher Jugendfotopreis, 2010), *Rekonstruktion des Fluchtpunktes*